

Tangence, n° 46 : « Un théâtre de passage », décembre 1994

Rodrigue Villeneuve

Numéro 18, automne 1995

Le regard du spectateur

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041279ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041279ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Villeneuve, R. (1995). Compte rendu de [*Tangence*, n° 46 : « Un théâtre de passage », décembre 1994]. *L'Annuaire théâtral*, (18), 282–286.
<https://doi.org/10.7202/041279ar>

Tangence, n° 46: «Un théâtre de passage», décembre 1994.

Tangence est une revue québécoise. Elle s'intéresse pour la première fois au théâtre et, fait étonnant, non pas au théâtre comme objet littéraire mais plutôt comme réalité spectaculaire. C'est à Irène Roy qu'on a confié la préparation de ce numéro. Celle-ci appartient à une équipe de recherches de l'Université Laval qui se penche, depuis plusieurs années déjà, sur les nouvelles pratiques théâtrales québécoises nées autour des années quatre-vingt. Ces travaux partent généralement d'une même constatation, devenue peut-être un peu abusivement un postulat: l'abandon à ce moment-là du réalisme mimétique, surtout fondé sur le texte, pour ce qu'on pourrait appeler l'analogisme visuel.

C'est donc dans cette perspective que se situe ce numéro qui, pour l'essentiel, questionne l'image théâtrale. Mais il faut tout de suite dire qu'il ne s'agit pas de la publication des travaux d'une équipe. C'est même là, à mes yeux, un de ses principaux mérites. Certains pourront regretter la pureté et la dureté monographiques dont rêvent souvent les préparateurs de dossiers thématiques. Cette unité a évidemment ses mérites et souvent, d'un strict point de vue scientifique, elle satisfera davantage le lecteur savant. Les observations seront mieux étayées, les concepts opératoires, les démonstrations et les conclusions plus sûres. Et surtout, de façon systématique, plusieurs aspects de la question seront traités en complémentarité.

Rien de cela ici. Les collaborateurs proviennent d'horizons très différents: Nicola Savarese est professeur d'histoire du théâtre à Lecce et «compagnon de route» de l'Odin Teatret depuis plus de vingt ans. Dominique Lafon enseigne à Ottawa et s'intéresse d'abord à la dramaturgie. Georges Schlocker est critique à Francfort, André Jean dramaturge à Québec, Jean-Marc Larrue historien du théâtre québécois s'intéressant de façon particulière à la première partie du XX^e siècle, Marie-Christine Lesage étudiante au doctorat (études théâtrales) et Louis Francœur sémioticien peircien! Si ce qu'on appelle l'«écriture scénique» — en opposition à l'«écriture dramatique» — est au centre des préoccupations de chacun, l'approche, les objets d'analyse, le ton sont très différents. On a donc affaire à un vrai numéro de revue, avec tout ce que cela suppose pour moi de libre circulation de pensée, et surtout d'incitation à la réflexion. Tout n'est pas également intéressant dans ce numéro, ni également clair, ou neuf, ou fondé. Les révélations y sont rares, mais les discussions nombreuses. Plusieurs contributions ne craignent pas d'emprunter un ton critique, voire polémique. Bref, avec ses faiblesses,

ce numéro donne en quelque sorte prise au lecteur, ce que n'autorise pas toujours la scientificité bétonnée et ce qui n'est pas, de temps en temps, trop malsain.

Le premier article, celui de Jean-Marc Larrue, est à ce propos exemplaire («L'image dans tous ses états»). Peu de ses affirmations résisteraient à un examen critique: qu'il s'agisse du discrédit total dont serait encore l'objet tout le travail des scénographes québécois de la modernité (Prévost, Rinfret, Pelletier, Pellan), ou encore de cette «primauté du non figuratif» qu'aurait imposée la modernité théâtrale en Europe au début du siècle, ou bien des avatars de la postmodernité québécoise, oscillant entre «d'invraisemblables bric-à-brac visuels» (de qui?) et les «spectacles de plus en plus achevés» de nos «nouveaux scénographes».

Le lecteur aimerait savoir, par exemple, qui sont les responsables de cette «condamnation qui dépasse l'entendement» du travail des décorateurs québécois de la prémodernité et de la modernité. D'où proviennent ces accusations sur lesquelles Larrue fonde sa thèse principale? Il ne fournit malheureusement pas un nom, pas une référence, ramenant cela plutôt à un préjugé du «milieu», si j'ai bien compris. Il faudrait par exemple aller voir du côté de la critique de l'époque qui, me semble-t-il, ne serait pas si hostile qu'on pourrait le penser.

La lecture que fait l'auteur de près d'un siècle de scénographie québécoise, à partir des concepts de modernité et de postmodernité — pas si simples ni si opératoires que cela! —, est donc forcément rapide, un peu trop péremptoire par moments. Mais il y a là des idées, un point de vue, des avancées qui provoquent le lecteur et donnent envie d'y aller voir de plus près.

Dominique Lafon provoque le même effet. Il y a au centre de son article une question passionnante, pour laquelle elle propose une réponse dont la dimension polémique, ou en tout cas fortement critique, a quelque chose de réjouissant. La question, c'est la vieille question du sens, de sa production et de ses effets, posée au théâtre tel que le pratiquent des créateurs comme Ariane Mnouchkine, Robert Lepage et Gilles Maheu. Intitulé «De la référence au reflet: la sémiosis du vraisemblable dans le théâtre de recherche», l'article a recours, pour aborder cette question, à des concepts empruntés à la sémiotique. Cet aspect exigerait un examen attentif: la manipulation des concepts ne me semble ici ni toujours sûre ni toujours éclairante. Mais peut-être fallait-il

passer par eux pour se demander avec l'auteur si le théâtre de recherche tel qu'illustré ici ne saurait avoir d'autres référents que lui-même.

Dans le cas du Théâtre du Soleil, par exemple, Dominique Lafon pense que «ce qu'exaltent *les Atrides*, c'est la geste du Théâtre du Soleil» (p. 25). On ne serait plus en présence, ici, de la réalisation convaincante d'un projet dramaturgique, comme c'était le cas pour les Shakespeare, mais plutôt en face d'une auto-célébration. Coupure du passage du sens, mais surtout réduction à un référent infiniment plus pauvre, dévoyé en quelque sorte, du processus de sémantisation que devrait accomplir tout projet semblable qui part de «grands textes». Il en irait de même pour un spectacle comme *les Aiguilles et l'opium* de Lepage ou *le Café des aveugles* de Maheu: là ce qui se désignerait avec le plus d'évidence au spectateur, c'est ce que Mallarmé appelait le «tour», le numéro. C'est d'ailleurs, dit Lafon, ce qu'on applaudit. Plus de «mimétique» mais du «mimique», plus de «vraisemblable», mais du «véridique», conclut-elle (p. 27-28).

On pensera peut-être que c'est abusif. On pourra trouver que le travail considérable accompli sur le texte tragique grec par Mnouchkine (travail accompli aussi par la représentation elle-même) est ici trop rapidement écarté. Ou bien que la part considérable du *poétique* dans la production du sens de l'œuvre artistique est négligée. Le rapport d'une œuvre au monde n'a évidemment pas à être régi d'abord ou seulement par la cohérence ou la transparence. Il doit être perturbé par l'effraction formelle qui institue ainsi un autre mode de signifier (ce que Eco appellerait l'idiolecte de l'œuvre). Dominique Lafon sait parfaitement cela. Elle n'en tient peut-être pas assez compte ici. Il n'en reste pas moins que ce qu'elle pointe de façon forte me semble une dimension essentielle de la pratique du théâtre de ces années et que ses propos ont entre autres mérites celui de résonner comme un avertissement nécessaire. L'idolâtrie des nouvelles images n'épargne personne, pas même le spectateur savant!

Même échec, du point de vue de la critique dramatique cette fois, dans l'article de Georges Schlocker, «La dépouille d'un rêve», où sont posées clairement, côte à côte, la grandeur et la limite de l'image scénique. Elle peut «traquer l'invisible derrière le visible, dévoiler le tragique de l'Histoire», comme chez Tanguy (Théâtre du Radeau), de qui on a pu voir, lors du dernier Festival des Amériques à Montréal, l'admirable *Choral*, ou encore bien sûr chez Kantor. Mais elle peut aussi «tout simplement révéler la non-pensée» (p. 37). Elle n'est plus alors qu'effets de mode, «artisanat artistique appliqué avec grande classe» (p. 38), prouesse et non plus révélation. Ce sont des choses que

depuis Salienave (*Les Épreuves de l'art*) on a l'habitude d'entendre. Il est quand même bon que dans un numéro comme celui-ci elles soient répétées. D'autant que l'expérience de Schlocker permet qu'elles soient fondées sur des manifestations européennes récentes: les derniers spectacles de Znorko, la mise en scène à la Schaubühne de Berlin du dernier Peter Handke par Luc Bondy ou les *Enfonçures* de Didier-Georges Gabily.

Comment exprimer, par ailleurs, mon désarroi de lecteur face à l'article de Louis Francœur? Cette sorte de prolifération théorique, où les concepts s'engendrent infatigablement les uns les autres, de plus en plus ténus alors que l'auteur ne cesse d'affirmer leur caractère efficace, me laisse sans moyen. Il y a, me semble-t-il, une distance infinie entre le réel spectaculaire et l'expérience (émotive, esthétique, sémiotique...) que j'en ai et cette construction philosophico-psychologique dont, à l'évidence, l'auteur lui-même est embarrassé lorsqu'il s'agit de la rendre opératoire. La tentative de démonstration à partir de la *Trilogie des dragons* de Lepage est, de ce point de vue, fort éclairante. La montagne accouche de plates évidences. Je ne vois pas de quel point de vue les postulats de Louis Francœur pourraient être vérifiables ou même discutables (à quels savoirs, à quelles sciences humaines une telle sémiotique post-peircienne peut-elle se rapporter?). Je ne suis qu'effrayé, réellement, par l'ambition universalisante de cette pensée et son impuissance à tout simplement faire un peu mieux voir le théâtre.

Les articles de Nicola Savarese («Trente années de Kaosmos: sept arguments sur l'Odin Teatret») et d'André Jean («Texte ou prétexte»), à l'inverse, prennent les choses de l'intérieur: Savarese à partir de sa longue fréquentation de l'Odin Teatret d'Eugenio Barba, et Jean depuis son expérience d'auteur dramatique. L'article de Savarese, ses premières pages surtout où il essaie, avec le plus de justesse possible — avec un grand bonheur en réalité —, de décrire ce qu'il aime au théâtre et d'abord chez l'acteur, fournit à ce numéro ce regard que peut seul donner un long compagnonnage avec la pratique théâtrale, toujours associé à la réflexion. Les observations de Jean, malgré leur justesse, vont moins loin. Mais elles rappellent aussi, comme en écho des articles de Lafon et de Schlocker, que l'écriture scénique a ses limites et ses dangers, et que l'apport de l'écrivain ne saurait se ramener à fournir explications et commentaires aux images fortes conçues par le metteur en scène!

Le dernier article, celui de Marie-Christine Lesage, est le seul à prendre une œuvre précise comme objet d'analyse. Il s'agit ici de la pièce de Normand Canac-Marquis, *Le*

Syndrome de Cézanne, dans laquelle l'auteur veut voir une illustration de la rencontre qu'il y aurait aujourd'hui entre les modes de création du texte et de la scène. Tous les deux, par exemple, emprunteraient un langage analogique. La démonstration est très bien menée, la méthodologie impeccable, l'ensemble convaincant. Un peu trop, est-on tenté de dire. On souhaiterait entendre une voix derrière ce travail impeccable, trouver la même rigueur avec en plus un regard. Et on se prend aussi à souhaiter qu'on secoue enfin un peu ce «topos» qui veut qu'en 1980 on ait eu notre révolution théâtrale (fini le social, vive le formel!). Ce qui est globalement juste finit par être paralysant lorsqu'on y a recours sans examen. Toute périodisation, aussi nécessaire soit-elle, est fausse aussi par certains de ses aspects. Il n'est pas mal de se le rappeler parfois.

On le voit, ce numéro de *Tangence* est d'une bienheureuse impudence. Il n'hésite pas à secouer les *a priori* à propos de l'image scénique, à donner la parole à ses critiques, à regarder ailleurs dans le monde, à multiplier les horizons théoriques et à prendre ainsi des risques. Il fait réfléchir, agace, réjouit. La vie du théâtre, qui ne se résume pas à sa pratique souveraine, a besoin de semblables espaces, encore trop rares.

Département de théâtre
Université du Québec à Chicoutimi

Rodrigue Villeneuve

* * *